

# A OT, CO Z NAS POZOSTAŁO...

## Powojenne odczytania *Wesela* i *Wyzwolenia* (1945–1957)

Na powojennym odbiorze spuścizny Wyspiańskiego w dużej mierze zaważyła ówczesna sytuacja polityczna, brak wolności słowa oraz obowiązująca socrealistyczna wykładnia dzieła literackiego.

Po 1945 roku recepcja twórczości Wyspiańskiego przebiegała dwoma odrębnymi torami: krajowym<sup>1</sup> i emigracyjnym<sup>2</sup>. Dramaty młodopolskiego artysty, podobnie jak twórczość romantycznej trójcy, na czas wyznaczony panowaniem socrealizmu, więc aż do październikowego przełomu, trafiły do historycznoliterackiego lamusa. W myśl nowej doktryny przeprowadzono bowiem ostrą selekcję i weryfikację narodowych arcydzieł. Utworom Norwida, Krasińskiego i Wyspiańskiego, uznanym za reakcyjne, nie było dane trafić na literacki panteon<sup>3</sup>. Fakt, że twórcę *Wesela* dwudziestolecie uczyniło swym duchowym patronem<sup>4</sup>, nie pozostał zapewne bez wpływu na powojenne dzieje recepcji jego twórczości<sup>5</sup>. Ta pełna rezerwy postawa wynikała także z niechęci szkoły socrealistycznej do symbolizmu. Kierunkowi zarzucano przede wszystkim brak rozumienia rzeczywistości historycznej<sup>6</sup> decydujący o jego wstecznej funkcji społecznej. Historia powojennej recepcji Wyspiańskiego układa się w konsekwentny ciąg pisania przez krytykę nowego, skrojonego na socrealistyczną miarę *Wesela*.

Koniec drugiej wojny polskie teatry witały inscenizacjami *Wesela*<sup>7</sup>. Krakowskie wystawienie w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w reżyserii Tadeusza Białkowskiego z 1946 roku<sup>8</sup> nawiązywało wyraźnie do pamiętnej prapremiery, co wzbudziło pewien niedosyt krytyki przez wzgląd na jego tradycjonalizm. W dość spory rejestr zarzutów wpisano między innymi sztampowość, konwencjonalizm, zamykanie reżysera do tanich, ogranych efektów, uwidaczniające się głównie w najtrudniejszym dla scenicznego przedstawienia akcie II: *Niestety – księżyc świecący na zawołanie w przerwach między zjawami, wichrów świsty i osławiony już, a zdezelowany grom krakowskiej sceny, uwydatniły szablonowość podejścia*<sup>9</sup>. Już w 1946 roku, co wzbudziło niepokój niektórych recenzentów<sup>10</sup>, reżyserzy podjęli się retuszowania tekstu – na warszawskiej scenie zabrakło Hetmana, Upiora i Nosa, gdyż owe postacie nie licowały żadną miarą z programowym, lansowanym przez nowe władze optymizmem.

W programie teatralnym toruńskiej inscenizacji *Wesela* (1947) Wilam Horzyca, jej reżyser, przetrzeźniał przed klasyfikacją wartości dzieł literackich miarą ich wąsko pojętej politycznej aktualności, tym samym upominał się o miejsce narodowych arcydzieł w po-

wojennej Polsce<sup>11</sup>. Upatrując w Chochole „ducha globalnego”, którego muzyka rozbrzmiewa na wszystkich kontynentach, ten znakomity reżyser odczytuje *Wesele* jako dramat uniwersalny, dramat człowieczej kondycji – *ludzkości tkniętej bezwładem wegetatywności*. Za daninę złożoną nowej doktrynie uznać można zdanie potępiające materializm „zgniłego Zachodu”: – *I dlatego owa chata podkrakowska to nie jest chata: to jest cały świat, a przynajmniej cały świat tzw. zachodniej kultury, która ugrzęzła w wegetatywności, w wygodzie i spokoju, w pragnieniu ciszy*.

W recenzjach z lat 1945–1948 nowomowa przejęta z Bugu nie zdominowała całkowicie krytycznoliterackich tekstów. Miernikiem wartości dramatu, jak i jego inscenizacji, pozostają jeszcze walory artystyczne<sup>12</sup> – „czyste tchnienie poezji”<sup>13</sup>, by przywołać słowa Janusza Stępowskiego, nie zaś wąsko pojęta polityczno-społeczna aktualność. Jednak już od 1945 roku pojawiają się w prasie interpretacje przeprowadzone zgodnie z duchem nowej epoki. Opublikowany w 1945 roku na łamach „Odrodzenia” tekst Adama Ważyka „*Wesele*” jako dokument społeczny, skreślony na marginesie łódzkiej premiery (22 marca 1945 r.), wytyczał kierunek interpretacji dramatu na najbliższe piętnastolecie. *Wesele* posłużyło autorowi jedynie za pretekst do przeprowadzenia ostrej nagonki na inteligencję dwudziestolecia: *Kinkiety Wesela rzucają jadowite światło na doświadczenia lat późniejszych. Bo stało się tak: że panowie z tej samej szlacheckiej formacji duchowej, którzy balamucili się narodowo w roku 1900, potem w latach niepodległości zaczęli naród balamucić*<sup>14</sup>.

*Wesele ma jednak warstwę trwałego gruntu: to właśnie warstwa chłopska – ową konstatację zamykającą wywód Ważyka wypada uznać za reprezentatywną dla znacznej części powojennych analiz. Powołasz gromadzkie stany... – owo polecenie, wydane przez Wernyhorę Gospodarzowi, w przekonaniu powojennego recenzenta przemawiało za tezą, że to właśnie w ludzie widział Wyspiański przyszłość narodu: zwołać gromadzkie stany, nie szlacheckie, bo w szlachetę i mieszczaństwo Wyspiański nie wierzył*<sup>15</sup>. Obarczając winą za narodowe klęski wyłącznie zebraną w bronowickiej chacie inteligencję, gloryfikowano warstwę chłopską, w niej właśnie upatrując przyszłą „siłę przewodnią” narodu. W jaskrawej sprzeczności z takim odczytaniem dramatu pozostawała jednak finałowa scena *Wesela* – zagubienie przez Jaśka złotego rogu, toteż kwitowano ją milczeniem bądź oferowano jej wyjątkowo pokrętną, niejasną lub wręcz humorystyczną wykładnię<sup>16</sup>.



Bronika Jędrzejowska w roli Racheli i Jerzy Kaliszewski w roli Poety, premiera 11 listopada 1946 r. (ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa)



Anna Lutosławska – Panna Młoda, Ryszard Pietruski – Pan Młody, premiera 29 września 1956 r. (ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa)

F. Myszkowski

Jakub Szela, weselny Upiór, okazał się po wojnie zjawą arcykłopotliwą. Toteż bądź nie wprowadzano go na scenę, by nie przypominać chłopskich zbrodni czasów rabacji, bądź też – wbrew tekstowi dramatu – kreowano go na bohatera<sup>17</sup>. Zdaniem jednego z recenzentów to Czepcowi, przysłemu wodzowi społeczeństwa, winien ukazać się Szela – niegdysiejszy chłopski przywódca. Rabacja – *siedem dni krwawych zapustów*<sup>18</sup>, przeciwstawiona *siedmiu dniom pańszczyźnianej katorgi* – stała się w powojennej interpretacji nie aktem okrucieństwa, lecz sprawiedliwości.

45. rocznica wystawienia *Wesela* przeminęła bez większego echa<sup>19</sup>. Dla jej uczczenia na deskach Starego Teatru w Krakowie odbyła się inscenizacja widowiska *Hej, ode wsi do miasta*, przygotowana przez młodzież Wiejskiego Uniwersytetu Ludowego, a poprzedzona prelekcją Jerzego Zawieyskiego<sup>20</sup>. Spektakl pomyślany był jako swoisty akt IV *Wesela*, epilog dramatu wieńczący dzieło *happy endem* – odnalezieniem przez Jaśka złotego rogu. Bronowickich weselników zastąpili chłopscy bohaterowie znani z kart polskiej klasyki: Janko Muzykant, Antek, Jędrzek Radek, zgodnym chórem wyśpiewujący radośnie apoteozę nowych czasów – triumfu chłopskiego stanu. Z owym przedstawieniem korespondowały zamieszczone w „Młodej Rzeczypospolitej” „spontaniczne” refleksje uczniów dotyczące lektury *Wesela*, a współbrzmiające z głosami ówczesnych krytyków. Entuzjazm i wiara we własne siły sprowadzała się do deklaracji młodych: *my złoty róg znajdziemy*<sup>21</sup>.

Od styczniowego Zjazdu Szczecińskiego (1949) socrealizm zostaje ogłoszony obowiązującym kierunkiem, a polityka kulturalna przybiera ostrzejszy kurs. *Teatry nosiły imię wielkiego dramaturga, jakim nie przestał być Wyspiański, ale na ich scenach nie było Wyspiańskiego* – tak po październikowej odwilży kwitował paradoksy minionej doby jeden z recenzentów<sup>22</sup>.

W myśl wyraźnie sformułowanych dyrektyw Bolesława Bieruta krytycy literaccy pospieszyli ze swoistymi „przekładami” narodowych arcydzieł na język socrealizmu. Kategoria klasowości stała się najistotniejszym miernikiem wartości dzieła literackiego oraz interpretacyjnym kluczem: *To nie „dramat sumienia narodowego”. To dramat ginącej klasy*<sup>23</sup>. Przekonanie o zdeterminowaniu światopoglądu twórcy przez środowisko przypisane było do socrealistycznej metody oglądu dzieła literackiego, toteż interpretację utworów poprzedzały częstokroć obszernie fragmenty dotyczące pochodzenia klasowego autora, środowiska, z którego się wywodzi<sup>24</sup>. Rozważania historyków literatury zostały zdominowane przez analizę tła społecznego literackich arcydzieł, by przywołać tylko głośny, napisany u progu lat 50., wstęp<sup>25</sup> do *Wesela* pióra Kazimierza Wyki: *Legenda i prawda „Wesela”*<sup>26</sup>. Owa próba *klasowego rozszyfrowania dramatu*<sup>27</sup> spotkała się ze zdecydowanym *veto* Wiktora Weintrauba. W zamieszczonym w emigracyjnych „Wiadomościach” polemicznym tekście dał wyraz swemu rozczarowaniu rozprawą Wyki, nazywając ją *pierwszą pracą nowego marxysty*<sup>28</sup>. Konflikt klasowy – w myśl założeń socrealizmu – Wyka przyjął za podstawowy miernik wartości dramatu.

Jednak Wyspiański w tej kwestii nie spełnił oczekiwań nowej szkoły, pominął bowiem milczeniem konflikt między burżuazją a proletariatem<sup>29</sup>, co tłumaczy krytyk *ograniczonym horyzontem klasowym* dramaturga, za który wini galicyjskie uwarunkowania<sup>30</sup>. Dostrzegając w *Weselu* inspiracje myślą Narodowej Demokracji<sup>31</sup>, wyznaczał Wyka bronowickim biesiadnikom szlak politycznej kariery w dwudziestolecie: Czepcowi – „stojalowszczykowi” – wróżył przyszłość w Związku Ludowo-Narodowym, zaś Gospodarzowi w Chjeno-Piaście. Streszczając istotę dramatu w formule „przestrogi pod adresem inteligentkich sumień”, poczytywał *Wesela* za utwór o przebrzmiałej bezpowrotnie aktualności. Nie można jednak zapomnieć, że ów wstęp do *Wesela* pisał Kazimierz Wyka w latach, gdy dramat nie miał w ogóle prawa zaistnienia na polskich scenach, więc być może ten tekst umożliwił wydanie dramatu zakazanego autora<sup>32</sup>. Podważając legendę *Wesela*, jednocześnie wskazywał Wyka na jego niewątpliwe walory. Upatrując ich głównie w realizmie, wieszczył dramatowi

*ułomnemu w partiach uważanych za znakomite, znakomitemu w partiach mniej wychwalanych ocalenie od niepamięci.*

Znacznie dalej w deprecjacji twórczości Wyspiańskiego posunął się Jan Zygmunt Jakubowski, autor podręcznika gimnazjalnego. Poświęcony twórczości młodopolskiego dramaturga fragment inspirowany był wyraźnie tezami Wyki. Dziełem Wyspiańskiego, zrodzonym z *niepokojów i złudzeń drobnomieszczańskiej inteligencji*, a związanym z *ideologią schyłkowej burżuazji*<sup>33</sup>, odmówił miejsca w narodowym panteonie literackim. Apelom o czyn, o „wołę

mocy” kierowanym do narodu przez Wyspiańskiego przypisał Jakubowski „reakcyjny charakter” jako podporządkowanym nacjonalistycznie zorientowanej burżuazji oczekującej na męża opatrnościowego, który *utrzymałby w ryzach rewolucjonizujące się masy proletariatu i biedoty wiejskiej*.

Po wojnie *Wesela* utrzymało się w repertuarze do 1948 roku, po czym na siedem lat zniknęło z afisza, by powrócić w 1955 roku jako inscenizacja uświetniająca otwarcie warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki. Ponieważ symbolizm nie wpisywał się w preferowane przez socrealizm kierunki, akt II *Wesela* w interpretacjach często pomijano lub sprowadzano do czysto realistycznego wymiaru. W latach 50. dramat nazywano „polską szopką”<sup>34</sup>, „pamfletem poetycko-politycznym”. Najgorętszym wyznawcą takiej linii interpretacyjnej był Konstanty Puzyna. W kontrowersyjnym tekście<sup>35</sup> *Zagadnienia „Wesela”*<sup>36</sup> przedstawił *Wesela* jako „pamflet na politykę szlachecką”<sup>37</sup>. Odzierając postaci gości z za świata z przypisanej im przez Wyspiańskiego metafizyki, pojmował je Puzyna wyłącznie jako „kompromitację” osób, którym się ukazywały. Reżyserzy wspomnianej warszawskiej inscenizacji, Maryna Broniewska i Jan Świdorski, pokusili się o sceniczną realizację wizji Puzyny. Jednak akt II, urzeczywistniający odczytanie Puzyny, okazał się, jeśli wierzyć ówczesnym przekazom, mało przekonujący, zrażał dłużyznami<sup>38</sup>. Recenzje towarzyszące wystawieniu dramatu wpisują się, podobnie jak tekst Wyki, w pró-



Od lewej: Władysław Woźnik – Gospodarz, Stanisław Zaczek – Poeta, Eugeniusz Solarzski – Nos, Karol Podgórski – Pan Młody, premiera 29 września 1956 r. (ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa)

F. Myszkowski



bę jego adaptacji do powojennych realiów. By *Wesele* spełniało wymogi marksistowskiej szkoły, jeden z recenzentów – Bolesław Wójcicki – przypisywał mu rewolucyjną niemal wykładnię, jego istoty upatrując w konflikcie pomiędzy starym a nowym światem. Na poparcie swych tez przywoływał zmodyfikowaną nieprzypadkowo kwestię Czepca: *Pon się bojom w Polsce ruch*<sup>39</sup>. Notabene, takie przytaczanie „podretuszowanych” wyimków wyrwanych z pierwotnego kontekstu należało do często stosowanych metod manipulacji tekstem literackim. Część krytyków – w ślad za Puzyną – prezentowała *Wesele* jako dramat realistyczny: jasny, prosty i zrozumiały „nawet dla dyrektora PSS-u”<sup>40</sup> – jak podkreślał jeden z recenzentów.

Głośny tekst Puzyry zaciążył bez wątpienia również na krakowskiej inscenizacji (1956 r.). Bronisław Dąbrowski, przeprowadzając *szczyfową walkę z baśnią na scenie*, starał się racjonalizować świat zjaw, a jasnym oświetleniem sceny skutecznie niweczył magiczny nastrój. W zamieszczonej w programie *Propozycji polemicznej* zdradzał Dąbrowski źródła swych inspiracji, wskazując na myśl

teatralną Brechta oraz koncepcję Wyki: *Wesela* jako dramatu pozorów. Dla zaakcentowania swojej interpretacji zjaw jako *emanacji marzeń ludzi żywych* wprowadził *imaginacyjne witraże* rozświetlające postacie pojawiające się na scenie. Pragnąc uwypuklić tendencje satyryczne dzieła, Dąbrowski rzucił wyzwanie teatralnej tradycji – *szablonowemu wyszlachetnieniu uczestników „Wesela”*<sup>41</sup>. Jednak to programowe karykaturalne przerysowanie postaci bronowickich biesiadników, zwłaszcza Pana Młodego<sup>42</sup>, nie spotkało się z aplauzem krytyki<sup>43</sup>. Swego rozczarowania nie kryła Aniela Łempicka. Ubolewając nad kreacjami postaci – skrojonymi na miarę bohaterów z komedii Bałuckiego, przypominała jednocześnie, że to właśnie specyficzny klimat, jaki w „chacie rozśpiewanej” stworzyli goście z miasta („kwiat inteligencji krakowskiej”), umożliwił pojawienie się duchów narodowych.

Wobec sytuacji w kraju po 1945 roku duchową pieczę nad spuścizną Wyspiańskiego objęła emigracja, która za swój obowiązek uważała kultywowanie pamięci o narodowych arcydziełach skazanych w powojennej Polsce na infamię. Poczucie klęski, odpowiedzialności za ojczyznę, a wreszcie towarzysząca emigrantom świadomość tragicznej cykliczności polskiej historii skłaniały ich do odnajdywania analogii między powojenną sytuacją ojczyzny a jej zniewoleniem sprzed pół wieku, nad którym ubolewał dramaturg: *Jesteśmy bowiem znów jak „motyle i świerszcze w niewoli”, niczym współcześni Wyspiańskiemu, niczym on sam! Stąd też bliskość między nami i Wyspiańskim, na pewno lepsze zrozumienie jego dzieła przez nas niż za niepodległości, wspólne z nim pragnienia i myśli*<sup>44</sup>. Przeświadczenie, że to właśnie Polska okazała się wielkim przegrany drugiej wojny, zaważyło wyraźnie na emigracyjnych interpretacjach dramatów młodopolskiego twórcy. Przywołując gorzki osąd, jaki niegdyś wystawił narodowi Wyspiański, usiłowano dociec przyczyn po-

rażki polskiej dyplomacji. Jan Zygmunt Nowakowski, wskazując na wyraźne analogie pomiędzy ostatnią sceną *Wesela* a powojenną rzeczywistością, przeprowadzał swoisty rachunek sumienia swego pokolenia: *Kołysała nas дума z naszych zwycięstw i z naszych klęsk, kołysała nami tak, żeśmy niemal puścili się w tan, jak weselnicy u Wyspiańskiego. I ani spostrzegłszy się, że my, emigracja cywilna, jesteśmy rozbrojeni*<sup>45</sup>. W ślad za Wyspiańskim politycznych źródeł klęski skłonny jest szukać krytyk w polskiej fascynacji przeszłością, jak i malowniczością zgonu: *Uderzmy się w piersi! Czyśmy nie rozkochali się w ruinach Warszawy, w jej walce będącej walką śmiertelną? Czym od lat była nasza polityka, jeśli nie ustawicznym a bezmyślnym wyliczaniem tytułów sławy, o których my tylko jedni pamiętaliśmy, podczas gdy wszyscy inni dawno o nich zapomnieli? Romantyzm, polski romantyzm, kazał nam widzieć aktywa w rzeczach, niestety przebrzmiałych, w rzeczach, których nasza polityka nie umiała wygrać. Odczytanie młodopolskiego dramatu symbolicznego przez pryzmat wojennych doświadczeń prowadzi nieuchronnie do interpretacyj-*



Władysław Woźnik – *Gospodarz*, Waclaw Nowakowski – *Wernyhora, scenografia Andrzeja Stopki*, premiera 29 września 1956 r. (ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa)

F. Myszkowski

nych uproszczeń, by przytoczyć choć zdanie: *Poeta przekreśla to, co nie jest, a co tylko było*.

Nieco inaczej ułożyła się historia powojennej recepcji *Wyzwolenia*<sup>46</sup>, która w kraju zaczyna się tak naprawdę dopiero po przełomie październikowym. Ciężka bowiem nad dramatem fama utworu nacjonalistycznego, ulubionej lektury Piłsudskiego<sup>47</sup>, co skutecznie zamykało *Wyzwoleniu* wstęp na peerelowskie salony. W latach 1945–1947 na scenie pojawiały się jedynie fragmenty *Wyzwolenia*<sup>48</sup>, a przez kolejne dziesięć lat nawet i one straciły prawo bytu w teatralnych repertuarach. Ową nieobecność dramatu uznawał Zygmunt Nowakowski – niegdysiejszy Konrad z *Wyzwolenia*, przedwojenny dyrektor krakowskiego Teatru im. Juliusza Słowackiego, za logiczną konsekwencję faktu, że Wyspiański postulował w nim projekt państwa suwerennego, nie zaś satelickiego, uzależnionego od silniejszego sąsiada<sup>49</sup>. Emigranci nie zapomnieli o sztuce Wyspiańskiego<sup>50</sup>, najwięcej uwagi poświęcił jej właśnie Zygmunt Nowakowski. Wydane w Rzymie rok po zakończeniu wojny *Wyzwolenie* poprzedził obszernym wstępem, pozostającym poniekąd zapisem rozczarowań pojałtańskim porządkiem. Tego ex-legionistę, emigranta z konieczności urzekło, tak jak niegdyś młodopolan, opętanie Wyspiańskiego polskością: *Wyspiański – Konrad, czy Dawid, czy Daniel, czy Orestes – myśli o Polsce zawsze i wszędzie*<sup>51</sup>. [...] *Więc Polska! Zawsze i zawsze Polska*<sup>52</sup>. Nowakowski, krakowianin z urodzenia i przekonania, tęskniący na *śliskim bruku w Londynie* za rodzinnym miastem, pisał, nie kryjąc wzruszenia: *Tylko Kraków! Dla Wyspiańskiego jest on skondensowaną Polską, jest miastem jedynym w świecie, nad którym błyszczy słońce prawdziwe*<sup>53</sup>. Dla Wyspiańskiego, ale i – chciałoby się dodać – także dla Nowakowskiego.

Przypadająca w rok po przełomie październikowym 50. rocznica śmierci Wyspiańskiego otwiera oficjalne dzieje rehabilitacji

jego twórczości, którą zwiastował już sam fakt ponownego zaistnienia dramatów na scenach krajowych już w 1955 i 1956 roku. Prowokującym pytaniem: *Czy Pan jest za Wyspiańskim czy przeciw?*<sup>54</sup>, rozpoczął swój wywiad z Bohdanem Korzeniewskim<sup>55</sup> Zbigniew Raszewski. Owa dyskusja, opatrzona znamionym tytułem: *Rocznica śmierci czy życia?*, miała zapewne niebagatelne znaczenie w procesie przywracania Wyspiańskiego historii literatury i teatrowi. Sceptycyzm Korzeniewskiego co do możliwości pogłębionej, merytorycznej dyskusji nad dziełem Wyspiańskiego wynikał zarówno ze świadomości nadużyć dokonywanych na rzecz doraźnych potrzeb politycznych, jak i z przekonania, że takiemu dialogowi z dziełem nie służy wiecowa atmosfera jubileuszu: *Z historią [...] nigdy nic nie wiadomo. Na wszelki więc wypadek po jednej stronie transparentu widniał napis: „Precz!”, a po drugiej „Niech żyje”. Obawiam się, że nasz jubileusz będzie jeszcze jednym takim pochodem. Ci, którzy nosili dotychczas transparent z napisem: „Precz z Wyspiańskim, hańba!”, odwrócą go tylko, odlatując napis: „Niech żyje Wyspiański, cześć mu i sława!”*<sup>56</sup>. Przyszłość pokazała, że obawy Korzeniewskiego były w pełni uzasadnione, co dokumentuje *casus* Jakubowskiego, który już w 1957 roku ubolewał nad wcześniejszym brakiem zainteresowania historyków literatury spuścizną młodopolskiego twórcy<sup>57</sup> wynikającym z przyjęcia niewłaściwych kryteriów oceny. W pisanej na początku lat 60. przedmowie Jakubowski witał w Wyspiańskim reformatora teatru, oryginalnego, obdarzonego niezwykłą siłą wyobraźni dramaturga. Zapominając najwyraźniej o swoim podręczniku, nie omieszkał jednak potępić Wyki za „niesprawiedliwe zdeprecjonowanie”<sup>58</sup> twórcy *Wesela*.

50. rocznicę śmierci Wyspiańskiego upamiętniono wystawieniem *Wyzwolenia*<sup>59</sup> na deskach londyńskiej Scali. Przedstawienie w wykonaniu amatorskiej tropy teatralnej praktykującej coroczne premiery dla polskich emigrantów okazało się finansową porażką – przyniosło 250 funtów deficytu. Klęska przedstawienia, spowodowana nikłym zainteresowaniem potencjalnych odbiorców, wywołała gorącą dyskusję w prasie.

Przypadające na 1955 rok premiery *Wesela* oraz *Dziadów* – niechybne świadectwa odwilży, torowały drogę wyklętemu w PRL *Wyzwoleniu*. Aż trzy teatry: krakowski, katowicki i wrocławski, uświetniły 50. rocznicę śmierci Wyspiańskiego wystawieniem tego dramatu. Pierwszej od ponad 20 lat krajowej premierze towarzyszyły, podobnie jak parę miesięcy wcześniej *Dziadom* w reżyserii Bardiniego, olbrzymie wzruszenie<sup>60</sup>. Inscenizacja w reżyserii Dąbrowskiego zyskała przychylne przyjęcie krytyki, a w recenzjach podkreślano aplauz i wzruszenie widzów<sup>61</sup>. Dzięki rozmieszczeniu na widowni masek – karzełkowatych Konradków<sup>62</sup> zatarła się tradycyjna, wyznaczona sceną, granica między aktorami a publicznością. Ze względów cenzuralnych zapewne opuszczono bodaj najbardziej znany fragment *Wyzwolenia* – modlitwę Konrada, co wzbudziło poczucie niedosytu recenzentów: *Zwrotki te umieli na pamięć i powtarzali sobie dla*

*wytrwania polscy więźniowie obozów hitlerowskich, a kiedy ich nie usłyszeli w teatrze, odnieśli wrażenie, jak gdyby ktoś zabierał im ich własność*<sup>63</sup>. W obliczu triumfalnego powrotu *Wyzwolenia* na sceny w zasadzie tylko Jan Kott<sup>64</sup> zgłosił swe stanowcze *veto*, przedstawiając w eseju demoniczny nieco obraz Krakowa – miasta, w którym wciąż straszy duch Wyspiańskiego. Jego tekst wywołał lawinę protestów ze strony kolegów po piórze. Niedługo po niekwestionowanym sukcesie krakowskiego *Wyzwolenia* dramat w reżyserii Zelwerowicza wystawiony został na scenie katowickiej<sup>65</sup>. Maski przyjęły tu ekspresjonistyczną formę



Scena zbiorowa, na pierwszym planie Marian Cebulski – Jasiek, premiera 29 września 1956 r. (ze zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa)

fosforyzujących ogników<sup>66</sup>. W recenzjach popaździernikowych słychać niekiedy jeszcze pogłos socrealizmu, by przytoczyć choć zdanie: *Wyspiański w epoce „Wyzwolenia” patrzył na proletariata jako na rozstrzygający czynnik stawiania się dziejowego*<sup>67</sup>. Jednak podkreślić wypada, że kategorię klasowości, lansowaną uparcie przez socrealizm, zajęło wstydlive w dobie socrealizmu pojęcie narodu: *Tak otwarcie, żarliwie, go-*

*rażczkowo nie mówiono o narodzie ze sceny w czasie owych lat powojennych w Polsce ani razu. Dlatego słuchamy teraz tych słów niemal z wypiekami na policzkach*<sup>68</sup>. Jak pisał Tadeusz Kudliński<sup>69</sup>, wieloznaczność *Wyzwolenia* umożliwia kolejnym pokoleniom odnalezienie w tekście prawdy swoich czasów. Dla społeczeństwa znużonego frazeologią socrealizmu, degradacją słowa taką prawdą była konstatacja: *Naród nasz stracił wiarę w słowo*<sup>70</sup>.

*Czyż jednak już to samo, że w tyle lat po śmierci poety grzmią dookoła jego dzieła i surmy bojowe i dźwięczy oręż, czy to samo już nie świadczy, że jest w nim życie? i prawda? i moc?*<sup>71</sup> – zapytował retorycznie Wilam Horzyca, powojenne kontrowersje wokół twórczości Wyspiańskiego tłumacząc przynależnością zarówno *Wesela*, jak i *Wyzwolenia* do kręgu wielkiego polskiego dramatu, które *nie pokój niosą, ale miecz*.

Niegdyś, na marginesie dyskusji dotyczącej wystawienia *Dziadów*, Bohdan Korzeniewski przedstawił ze swadą koncepcję „rządu dusz” – swoistej trzeciej, poetyckiej, władzy, którą nieprzerwanie od czasów romantyzmu sprawują twórcy. *Wszystko się kiedyś zaczęło od tego, że Mickiewicz, poeta romantyczny, zawołał w chwili uniesienia: „Daj mi rząd dusz!”. I pan Bóg mu dał. Potem Mickiewicz wyciągnął z tego konsekwencje. Jako premier sformował cały gabinet z Krasińskim jako ministrem spraw zagranicznych, Słowackim – ministrem kultury, i Norwidem – ministrem opieki społecznej. Jako ostatni wszedł do gabinetu Stanisław Wyspiański, minister wojny. Powstanie tego gabinetu radykalnie zmieniło stosunki, bo odtąd żaden rząd zaborczy nie mógł się tutaj czuć bezpiecznie. Niezależnie od rządów, jakie tworzyli zaborcy, istniał tamten i mieszał szyki*<sup>72</sup>. Owa opowieść zdaje się zarazem świetnym komentarzem objaśniającym meandryczne ścieżki powojennej recepcji twórczości Wyspiańskiego.

**Magdalena Sadlik**



- <sup>1</sup> M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944–1981*, Warszawa 1991, t. I–II.
- <sup>2</sup> W. Lięgza, *Stanisław Wyspiański w poezji i eseistyce polskiej na obczyźnie. Rekonesans*, [w:] *Więzy tradycji*, red. A. Węgrzyniak, M. Kopczyk, Bielsko-Biała 2005.
- <sup>3</sup> M. Zawodniak, *Klasyki wydania*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2004, s. 98.
- <sup>4</sup> M. Sadlik, *Stanisław Wyspiański jako patron dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Literatura – kulturoznawstwo – uniwersytet. Księga ofiarowana Franciszkowi Ziejce w 65. rocznicę urodzin*, red. B. Dopot, J. Popieł, M. Stala, Kraków 2005.
- <sup>5</sup> O takich właśnie przyczynach powojennej nielaski, która dotknęła twórczość Wyspiańskiego, pisał w czasach odwilży Puzyra: *Przyprawiony na laurowo i ciemno, wyniesiony na cokół czwartego wieszca, Wyspiański stawiał się wygodny – ba, cenny dla wszystkich niemal ugrupowań politycznych naszej drugiej niepodległości. Z tej samej przyczyny dawniejsze kadzidla zamieniły się po wojnie w anatemę [...]* (Zob. *idem*, program: Teatr Narodowy, *Stanisław Wyspiański „Wyzwolenie”*, Warszawa 1958, s. 6).
- <sup>6</sup> J.Z. Jakubowski, *Zarys literatury polskiej dla klasy XI wraz z antologią poezji i publicystyki 1887–1918*, Warszawa 1951, cz. I, s. 57.
- <sup>7</sup> M. Stokowa, „Wesele”. *Premiery i wznowienia*, [w:] *Dziela zebrane. Monografia bibliograficzna*, t. XV, vol. III, s. 315–442.
- <sup>8</sup> Wszystkie premiery *Wesela* uwzględnione zostały w R. Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2001.
- <sup>9</sup> T. Kudliński, *Z teatrów krakowskich*, „Tygodnik Powszechny” nr 28/1946.
- <sup>10</sup> Jeden z recenzentów, Z. Rossman, zapytywał retorycznie o przyczynę wyrugowania ze sceny Szeli, jednocześnie usiłując szukać odpowiedzi: *Czyżby celowo starano się usunąć z dramatu pewne momenty tak charakterystyczne dla ówczesnej, a może obecnej epoki? Nie przypuszczam celowej roboty, choć niektóre podkreślenia stuszowania pewnych momentów dają mi nieco do myślenia* (Z. Rossman, „Wesele” *Wyspiańskiego*, „Wola Ludu” nr 35/1946). Zob. też: J. Kawecki, *Z teatrów. „Wesele” na scenie muzyczno-operowej*, „Dziś i jutro”, nr 39/1946.
- <sup>11</sup> Pierwodruk: „Wesele” i *mr Babbitt*, [w:] program *Wesela*, Teatr Ziemi Pomorskiej. Sezon 1946/47, Bydgoszcz 1947.
- <sup>12</sup> Z. Rossman, „Wesele” *Wyspiańskiego*, „Wola Ludu”, nr 35/1946; W. Bąk, „Wesele” w *Teatrze Polskim*, „Głos Wielkopolski”, nr 39/1946.
- <sup>13</sup> J. Stepowski, *Notatnik Wybrzeża. „Wesele” Wyspiańskiego w Gdyni*, „Szczecin”, nr 27–28/1948.
- <sup>14</sup> A. Ząbzyk, „Wesele” *jako dokument społeczny*, „Odrodzenie”, nr 10/1945.
- <sup>15</sup> S. Wierski, *Roześlesz wici przed świtem*, „Polska Ludowa”, nr 26/1946.
- <sup>16</sup> Zgubienie przez Jaska złotego rogu postrzegano jako rezultat demoralizującego szlacheckiego wpływu: *Chłop w skoligacenię się z „panami” zatracił poczucie własnej siły, wiary w swoją zdrową tężyznę rasową* (W. Karczewska, *Miałeś, chamię, złoty róg*, „Głos Wielkopolski”, nr 26/1946). Przywołana dziennikarka stawiała dość karkołomną, trudną do obronienia tezę, jakoby zjawy II aktu *Wesela* były w istocie „kompleksami psychicznymi obciążającymi naród”.
- <sup>17</sup> W powstałym w dwudziestoleciu międzywojennym *Słowie o Jakubie Szeli* Bruno Jasiński przedstawia galicyjskiego rebelianta jako trybuna ludowego walczącego o sprawiedliwość, pamięć o jego czynach – *Nie zapomni wieś – gęsiarka kołodzieja Szeli* – zaowocuje w przyszłości kolejną rewolucją. Nie bez wpływu na taki wizerunek Szeli pozostawały zapewne komunistyczne sympatie autora. (Zob. J. Dziarnowska, *Słowo o Brunonie Jasińskim*, Warszawa 1978).
- <sup>18</sup> A. Włodek, *Czwarty akt „Wesela”*, „Dziennik Polski”, nr 8/1945.
- <sup>19</sup> J. Zawieyski, *Niegrośny jubileusz „Wesela”*, „Odrodzenie”, nr 49/1946.
- <sup>20</sup> *Idą chłopcy do świata*, „Wici”, nr 6/1946.
- <sup>21</sup> *Dyskutujemy o teatrze i filmie*, „Młoda Rzeczypospolita”, nr 7/1947.
- <sup>22</sup> W. Szewczyk, *W Polsce jak kto chce*, „Trybuna Robotnicza”, nr 308/1957.
- <sup>23</sup> B. Wójcicki, „Wesele” *wciąż aktualne*, „Trybuna Wolności”, nr 32/1955.
- <sup>24</sup> M. Zawodniak, *Kilka uwag o socrealistycznych wstępach* [w:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Ostrożnie z literaturą (przykłady wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki, Warszawa 2000.
- <sup>25</sup> M. Zawodniak, *Oswajanie klasyki. Kilka słów o socrealistycznych wstępach* [w:] *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Ostrożnie z literaturą (przykłady, wykłady oraz inne rady)*, red. S. Balbus, W. Bolecki, Warszawa 2000.
- <sup>26</sup> Jako śmiała i odkrywczą rekonstrukcję społecznego i politycznego przekroju *Wesela* powitała rozprawę Wyki H. Secomska, podając jednak w wątpliwość zasugerowaną wyraźnie przez Wykę endecką orientację Wyspiańskiego, jak i punktując przemilczenie istotnej dla *Wesela* kwestii niepodległości narodu. W konkluzji złożyła hold Wyspiańskiemu jako reformatorowi teatru, antycypującemu programy Craiga, Reinhardta, Apii (H. Secomska, *Na marginesie „Legendy i prawdy o „Weselu” Kazimierza Wyki*, „Teatr”, nr 213/1952).
- <sup>27</sup> K. Wyka, *Legenda i prawda „Wesela”*, [w:] *Szkiełki literackie i artystyczne*, Kraków 1956, t. I.
- <sup>28</sup> W. Weintraub, *Legenda i prawda „Wesela”*, „Wiadomości”, nr 30/1951.
- <sup>29</sup> K. Wyka, *Legenda i prawda „Wesela”*, [w:] *Szkiełki literackie i artystyczne*, op.cit., s. 171.
- <sup>30</sup> Notabene podobnie skłonny był Wyka tłumaczyć „nieprawomyślność” światopoglądową Fredy (zob. K. Wyka, *A. Fredo, Pisma wszystkie. Komedie*, Warszawa 1955, t. I, s. 8–9).
- <sup>31</sup> Na ten aspekt zwracał też uwagę emigracyjny krytyk Jan Zygmunt Nowakowski. (Zob. *idem*, Wstęp do: *Wyzwolenie*, Rzym 1946, s. 58).
- <sup>32</sup> Powołując się na dziennikowy zapis Marii Dąbrowskiej (*bez takiej przedmowy może by „Wesele” w ogóle się nie ukazało. Tylko takie machinacje ratują od zapomnienia dzieła literatury polskiej*), R. Węgrzyniak konstatuje celnie: *Wyniód Wyki był przejawem dwojmyślenia praktykowanego przez niektórych intelektualistów w okresie stalinowskim, w istocie służył bowiem obronie dramatu* (zob. *idem*, *Wyka Kazimierz*, [w:] *Encyklopedia „Wesela”*, s. 172–173).
- <sup>33</sup> J.Z. Jakubowski, *op.cit.*, s. 61.
- <sup>34</sup> J. Szela, *Nasza kronika. O „Weselu” w Palacu Kultury*, „Świat” nr 29/1955.
- <sup>35</sup> Puzyrnie zarzucono nadużycie interpretacyjne oraz „wulgarny socjologizm” (zob. R. Szydłowski, *Tragikomedie czy pamflet?*, „Nowa Kultura”, nr 42/1955).
- <sup>36</sup> W owym tekście demitologizacji poddał Puzyra także osobę samego twórcy, określając Wyspiańskiego „człowiekiem niesłychanie złośliwym”.
- <sup>37</sup> K. Puzyra, *Zagadnienia „Wesela”*, „Przegląd Kulturalny”, nr 22/1955.
- <sup>38</sup> A. Grodzicki, „Wesele” *znów na scenie*, „Świat”, nr 32/1955.
- <sup>39</sup> B. Wójcicki, „Wesele” *wciąż aktualne*, „Trybuna Wolności”, nr 32/1955.
- <sup>40</sup> Recenzent „Nowej Kultury” nie omieszczał przytoczyć przemyśleń wspomnianego dyrektora: *Dziś też są „panowie”, którzy najpierw każą nam zaopatrzyć ludzi w towary, a jak zwrócić się potem do nich, żeby w czymś dopomogli – nie pamiętają o swoim pierwszym słowie*. F. Fornalczyk, *Po „Weselu” smutek*, „Nowa Kultura”, nr 45/1955.
- <sup>41</sup> B. Dąbrowski, cyt. za: A. Lempicka, *Krakowskie „Wesele” i dygresje*, „Życie Literackie”, nr 43/1956.
- <sup>42</sup> O. Jędrzejczyk, „Wesele” *po latach*, „Gazeta Krakowska”, nr 235/1956.
- <sup>43</sup> Wątpliwości budziła także zasadność wprowadzenia prologu. Zob. H. Vogler, „Wesele” *znowu w Krakowie*, „Dziennik Polski”, nr 238/1956.
- <sup>44</sup> W. Günther, *Aktualność „Wesela”*, „Orzeł Biały”, nr 29/1951.
- <sup>45</sup> Z. Nowakowski, Wstęp do: *Wyzwolenie*, Rzym 1946, s. 75.
- <sup>46</sup> O młodopolskich odczytaniach *Wyzwolenia* zob. M. Głowiński, *Konstelacja „Wyzwolenia”*, [w:] *Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
- <sup>47</sup> Z. Hierowski, *Propozycje do „Wyzwolenia”*, „Życie Literackie”, nr 49/1957.
- <sup>48</sup> *Stanisław Wyspiański. Monografia bibliograficzna. Teatr Wyspiańskiego*, oprac. M. Stokowa, Kraków 1968, t. XV, vol. IV, s. 34.
- <sup>49</sup> Z. Nowakowski, *Deficyt „Wyzwolenia”*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, nr 87/1957.
- <sup>50</sup> W 1947 roku Teatr Dramatyczny II Korpusu wystawił w Londynie *Droge Konrada* – przedstawienie inscenizujące wymyki narodowych arcydzieł (m.in. obok scen z *Dziadów* i *Nie-Boskiej komedii* fragmenty *Wyzwolenia*) w metaforycznym skrócie wyrażać miało konsekwentną wędrowkę podejmowaną przez kolejne pokolenia – drogę ku niepodległości.
- <sup>51</sup> Z. Nowakowski, *Labirynt*, wstęp do: *Wyzwolenie*, Rzym 1946, s. 17.
- <sup>52</sup> *Ibidem*, s. 19. W czasach odwilży również Horzyca przynawał się do zauroczenia ideą polskości przenikającą twórczość dramatyczną Wyspiańskiego, pisząc z właściwym sobie patosem: *jeden z rodzin polskich Wielkich, którym choćby serce rozkołoił, nie znalazłbyś niczego, jeno to słowo: ojczyzna* (zob. W. Horzyca, program: Teatr Narodowy. *Wyzwolenie*, Warszawa 1958).
- <sup>53</sup> *Ibidem*, s. 29.
- <sup>54</sup> B. Korzeniewski, Z. Raszewski, *Rocznica śmierci czy życia?*, „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3, 4.
- <sup>55</sup> Zob. *Sława i infamia. Z Bohdanem Korzeniewskim rozmawia Małgorzata Szejnert*, Warszawa 1988.
- <sup>56</sup> *Ibidem*, s. 362.
- <sup>57</sup> J.Z. Jakubowski, *Zapomniany poeta*, „Tygodnik Demokratyczny”, nr 7/1957.
- <sup>58</sup> *Ibidem*, s. 26.
- <sup>59</sup> Premiera odbyła się 1 kwietnia 1957 r. Ta primaaprilisowa data dała asumpt do ironicznych komentarzy (zob. M. Hemar, *Prima aprilis*, „Dziennik Polski i Dziennik Żołnierza”, nr 89/1957).
- <sup>60</sup> T. Kudliński, *Kto jesteś, widmo olbrzymie*, „Tygodnik Powszechny”, nr 50/1957.
- <sup>61</sup> Krakowską premierę z 28 listopada 1957 r. zakończyło wniesienie na scenę laurowego wieńca z inicjałami S. W., Stanisław Ząbzyk – Konrad złożył na nim wianuszek biało-czerwonych kwiatów. Zob. „Express Poznański”, nr 305/1957.
- <sup>62</sup> Przedstawienie masek jako uosobienia natrętnych, złych myśli spotkało się z uznaniem. Zob. [Anonim], *W Teatrze Słowackiego – przedstawienie!*, „Echo Krakowa”, nr 292/1959.
- <sup>63</sup> K. Bończyk, „Wyzwolenie” w *Krakowie*, „Kierunki”, nr 1/1958.
- <sup>64</sup> J. Kott, *Jak wam się podoba? „Zielona gęś” Wyspiańskiego z bardzo polskim finałem*, „Przegląd Kulturalny”, nr 1/1958.
- <sup>65</sup> Protesty wzbudziła karkołomna, oscylująca na granicy dobrego smaku swoista „synteza” twórczości ułożona przez anonimowego dowcipnisia – redaktora „Dziennika Zachodniego”, dla uczczenia katowickiej premiery: *Z twórczości dramatycznej Wyspiańskiego można by wysnuć cały romans. Ot, Bolesław Śmiały poznał w Noc listopadową Warszawiankę, po czym szybko nastąpiło Wesele, lecz widocznie nad tym wszystkim ciążyła Kłątwa, gdyż wkrótce ona zarzucała mu Legion. Nie było innej rady, zesłali się Sędziowie i nastąpiło Wyzwolenie* (za: [Anonim], *Wyzwolenie i wygląd*, „Trybuna Robotnicza”, nr 307/1957).
- <sup>66</sup> W. Natansson, *Geografia teatralna Polski. Śląsk*, „Orka”, nr 12/1958.
- <sup>67</sup> J.N. Miller, „Wyzwolenie” *po latach*, „Głos Pracy”, nr 53/1958.
- <sup>68</sup> H. Vogler, „Teatr ogromny” w *50-lecie zgonu jego twórcy*, „Dziennik Polski”, nr 294/1957.
- <sup>69</sup> T. Kudliński, *Scena wielka otwarta*, „Orka”, nr 12/1958.
- <sup>70</sup> J. Lau, „Wyzwolenie” – *dramat narodowy*, „Dziennik Ludowy”, nr 40/1958.
- <sup>71</sup> W. Horzyca, *In memoriam Stanisława Wyspiańskiego*, program: Teatr Narodowy, Stanisław Wyspiański *Wyzwolenie*, Warszawa 1958, s. 5.
- <sup>72</sup> Tę historię przytoczyła w wywiadzie z Bohdanem Korzeniewskim M. Szejnert. Zob. *Sława i infamia*, op.cit., s. 179.